

## INGHIOTTENDO LA CODA DEL BUE

Si rimane stupiti dal coraggio e dall'audacia del tentativo: un altro continente, un altro tempo, solo l'esistenza, ancora per fortuna, del messaggio del passato. Osserviamo che c'è stato bisogno comunque, oggi, nel secondo decennio del secondo millennio, anche di un commento esplicito, quando, in antico, per l'immediatezza dei contesti, bastò una prefazione e un cenno a ogni immagine. Il commento è sincronico, appassionato, mescola testi, testimoni e tempi diversi: maestri di ora e dell'epoca della composizione. Il paradosso è quello di abolire il tempo mentre, contemporaneamente, si privilegia il tempo presente del rivissuto e della riscrittura. Ma ci si allinea al tempo (che come, come si è visto, si è sfogliato in più secoli) della composizione perché la si rivive.

Una vera e propria rivoluzione, e così la proposta complessiva, questa, non è un'opera che si aggiunge alla bibliografia del bue e del pastore, ma entra a far parte della storia del Bue e del Pastore, della loro storia.

*Paolo Pagli*

€ 12,00

ISBN 978-88-85524-44-6



9 788885 524446

Martinelli • Squilloni • Zendrini

INGHIOTTENDO LA CODA DEL BUE

led

## INGHIOTTENDO LA CODA DEL BUE

*Ri-vivere un'antica storia zen:  
come rompere la chiusura dell'Essere  
in 10 movimenti*



Francesco Martinelli  
Massimo Shidō Squilloni  
Pietro Giorgio Chūsei Zendrini

introduzione di Paolo Pagli  
con uno scritto di Salvatore Giammusso

liberedizioni

## *Indice*

<i>Presentazione</i> PAOLO PAGLI	3
<i>Comprendere la natura (di Buddha)</i> SALVATORE GIAMMUSO	8
<i>Sulla pittura</i> FRANCESCO MARTINELLI	19
<i>Sulla parola</i> PIETRO GIORGIO CHUSEI ZENDRINI	21
<i>Inghiottendo la coda del bue</i>	23
<i>Commenti alle dieci stazioni</i> MASSIMO SHIDO SQUILLONI	51
<i>Uscita di scena e ringraziamenti</i>	89
<i>Biografie</i>	91
<i>Bibliografia italiana cronologica</i>	92

L'antico testo sui tori zen (cinese: 十牛圖, *Shíniú tú*; giapponese: 十牛図, *Jūgyūzu*) è un classico della tradizione zen scritto dal maestro Kakuan Shion (cinese: Kuòān Shīyuan), fiorito in Cina sotto la dinastia Song verso la metà del XII secolo. In seguito, Gion (cinese: Chi-yuan), un discepolo di un discepolo di Kakuan, aggiunse i dipinti. A sua volta, Kakuan era stato discepolo di un discepolo di Engo Gokugon (cinese: Yuanwu Keqin), l'autore di un altro grande classico della letteratura zen, *La raccolta della roccia blu* (cinese: *Bìyán Lù*; giapponese: *Hekiganroku*). Quest'ultimo scritto raccoglieva e commentava casi della tradizione più antica e si distingueva per le grandi qualità letterarie e le implicazioni filosofiche; al confronto, il testo di Kakuan e Gion sui tori zen comunicava in modo più diretto: la poesia poteva essere ascoltata, i dipinti visti, e la struttura narrativa facilmente compresa. L'opera rientrava nello stesso lignaggio spirituale in cui era maturata *La raccolta della roccia blu*, ma risultava accessibile a un pubblico più vasto. Non a caso ebbe larga diffusione in Cina e Corea, e poi anche in Giappone.

Si tratta di una storia in apparenza semplice: la caccia a un toro che viene trovato e domato. Perché proprio un toro? È noto che per la cultura indiana antica la vacca è sacra, simbo-

lo di una madre universale che dona il suo nutrimento senza discriminare. Il testo cinese si richiama a questa tradizione del simbolismo indiano, ma con alcune significative differenze. Ricordiamo innanzitutto che il termine *niu*, senza ulteriore specificazione, si riferisce ai bovini in genere (Maggio 1991: 11). In questo contesto lo si intende meglio se lo si traduce con “toro”. In primo luogo, perché in certe varianti del *Jūgyūzu* proprio di un toro si tratta, e non ad esempio del tipico bufalo asiatico (o bufalo d'acqua) che si può riconoscere in altre versioni dell'opera. Inoltre, è più corretto parlare di “toro”, e non in genere di un bovino, anche per un altro motivo, che riguarda la struttura stessa della storia: il ciclo raffigura un percorso che per buona parte è segnato da smarrimento, incertezza e poi dura lotta. La traduzione del termine *niu* con “bove” (o, nella forma più moderna, “bue”) non sembra rendere in modo adeguato questi caratteri. Il bove è “pio”, come dice il poeta Carducci; la sua immagine evoca solidità e “*pietas*”, un sentimento che si riferisce alla sfera del sacro. Ma il bue è anche un comune animale da soma; per questo siamo soliti dire che è “bue” un popolo - il caso italiano è esemplare -, o anche un individuo che viva aggrigato, sopportando ogni genere di vessazioni e rinunciando a lottare per i propri diritti. Alla rappresentazione

del bue mancano quegli elementi di fierezza, spirito di combattimento e generosità creativa che l'immaginario collettivo attribuisce al toro fin dai tempi più antichi. Proprio queste caratteristiche corrispondono all'andamento della storia nel *Jūgyūzu* e alle diverse fasi che si attraversano nella pratica della meditazione. Nello zen c'è infatti da combattere, un po' con lo spirito dei samurai, che nel Giappone medioevale trovarono effettivamente elementi di affinità tra la loro arte marziale e la pratica dello zen di scuola Rinzai. In quest'ultima tradizione si dice che andare a colloquio con un Maestro nella sua stanza (*sanzen*) è come entrare nella tana della tigre e ingaggiare una lotta senza esclusione di colpi. Ora, se c'è un tratto distintivo dell'asceti buddhista, e in particolare della pratica zen, è proprio l'investimento energetico, il cimento individuale e la volontà di "risveglio". Questo è vero sin dall'origine poiché anche Shakyamuni ebbe il suo bel daffare con il demone Mara, simbolo dell'illusione, e lo sconfisse definitivamente con una strategia paradossale che dissolse il conflitto: chiamò infatti la terra a testimone di quello che aveva visto e realizzato da sé. Diremo allora che nel *Jūgyūzu* il toro simboleggia la sfera del sacro, la realtà ultima, l'Assoluto; ma l'immagine lascia anche intendere che accedere a questa dimensione richiede coraggio, determinazione e uno sforzo non comune.

Anche nei miti dell'area mediterranea troviamo qualcosa di analogo. Già per gli antichi Egizi il toro rappresenta la fertilità della natura, la madre terra che si rinnova secondo

un suo ciclo. Le fonti più antiche attestano il sacrificio rituale di tori nella società minoica e poi anche in quella micenea. Claudio Tolomeo, l'astronomo e astrologo di età imperiale, associa il segno zodiacale del toro al mese di maggio, il culmine della rinascita primaverile della terra. Anche la concezione hindu associa alla vacca sacra il potere creativo e generoso della terra; ma la rappresentazione del toro nell'area mediterranea unisce a questo motivo anche l'idea di un potenziale pericolo per l'essere umano; e questo è del tutto coerente con il fatto che il toro è sì un animale tendenzialmente mite, ma la sua furia risulta devastante quando viene provocato. Giocare con un toro richiede coraggio e destrezza, come ben documentano i dipinti dell'antica Creta minoica (*taurocatapsia*, attestata anche nell'Anatolia ittica, nel Levante, nella Battria e nella valle dell'Indo; una forma moderna di *taurocatapsia* si può oggi trovare ancora nella incruenta *corrida de recortes* spagnola). Figurarsi catturare un toro a mani nude: si tratta di un'impresa eroica. Non è un caso che il mito la attribuisca a una figura leggendaria come Eracle, un semidio. Eracle catturò vivo il toro di Creta afferrandolo per le corna e lo portò ad Atene per un sacrificio (che poi non avvenne, per cui il toro fu lasciato libero di vagare nella zona di Maratona). Ma un altro semidio, l'ateniese Teseo, compì un'impresa ancora più ardita: andò a stanare e a uccidere una creatura mostruosa, il Minotauro, metà uomo e metà toro, che era nato dall'accoppiamento tra il toro di Creta e Pasifae, la moglie di Minosse, re di Creta. Al Minotauro gli

ateniesi erano tenuti a tributare in pasto quattordici giovanetti ogni anno.

Riecheggia in quest'ultimo mito un aspetto politico che è del tutto estraneo al ciclo dei tori zen. Il fatto che Teseo sia un principe ateniese, figlio del re mitologico di Atene Egeo, sottintende la lotta vincitrice del continente greco sulla talassocrazia cretese, realmente avvenuta a un certo punto della storia greca più antica. Tanto premesso, il mito del Minotauro e il *Jūgyūzu* possono però essere accostati sotto un altro aspetto: in entrambe le narrazioni il simbolo del toro si riferisce a una sfida arrischiata, a un'impresa densa di incognite che richiede l'investimento di ogni risorsa disponibile; e fa intravedere anche il possibile esito positivo della lotta: l'accesso a una nuova dimensione della vita. Per Teseo questa nuova vita è un fatto politico e al tempo stesso individuale: si compirà dopo che la patria ateniese sarà stata liberata dal dominio di Creta; ma in qualche modo – lo comprendiamo a posteriori – il percorso di rinnovamento personale è già iniziato nel momento stesso in cui egli ha accettato la sfida nella sua radicalità esistenziale: vincere o morire combattendo contro il Minotauro. Teseo non esita ad affrontare il toro di Minosse pur di liberare la patria, e per questo è un eroe politico. Per il praticante dello zen (e più in generale per ogni ricercatore spirituale) l'aspetto politico non è così diretto, ma la posta in gioco non è meno alta: ne va di quella liberazione che deriva da una comprensione della realtà ultima. E un fine così elevato richiede uno sforzo non meno "eroico": occorre lottare contro il

proprio lato ombra vincendo le paure e gli attaccamenti del piccolo ego. Il buddhismo zen descrive il successo in questa lotta come risveglio e rinascita spirituale che attinge alle fonti stesse dell'essere. Ma queste sono parole più o meno poetiche. Nella pratica l'adepto dello zen sperimenta ben presto che la pratica è ardua, anche se in fondo non è nulla di speciale; e più che le parole, servono energia e coraggio per affrontare il toro e domarlo.

Non posso sviluppare qui i problemi interpretativi connessi con il ciclo pittorico, per i quali rinvio all'introduzione di Pagli e ai riferimenti citati nella parte bibliografica di questo volume. Mi limito a ricordare che disponiamo di numerose varianti: alcune di esse contengono cinque o sei immagini; altre invece hanno ne hanno dieci, come quella di Kakuan e Gion; anche l'andamento e la conclusione della storia sono leggermente diversi. Penso, ad esempio, alla versione di Shubun (XV secolo), citata da Suzuki nel suo *Manuale del buddhismo zen* (1976): questa consiste appunto in dieci dipinti, ma articola in modo più dettagliato le diverse fasi della lotta e dell'addomesticamento del toro, e si conclude con l'immagine del Vuoto. Nella versione più nota, quella di Kakuan e Gion cui mi riferisco, l'immagine del Vuoto è l'ottava della serie, e le fanno seguito altre due immagini, il ritorno alla fonte e il ritorno alla società. Vorrei formulare alcune considerazioni proprio su queste due ultime immagini; ma – andando con ordine – comincio dai momenti strutturali che possiamo riconoscere in questa versione del ciclo e che indicano fasi determinate

dell'esistenza: ricerca, lotta, realizzazione. Nella prima fase prevale un senso di smarrimento e il bisogno di intraprendere un cammino di rinascita. Le prime tre immagini tratteggiano il pastore che, ancora incerto e dubbioso nei suoi passi, si muove alla ricerca del toro, poi ne scorge le orme e infine lo intravede. Si possono interpretare queste immagini nel loro insieme come i momenti che ogni praticante di una disciplina spirituale attraversa all'inizio del suo percorso: ci si sente smarriti e in preda al disagio esistenziale. Ma proprio questo disagio o senso di insoddisfazione (*dukkha*, come avrebbe detto il Buddha) spinge alla ricerca di un più profondo senso dell'esistenza; e dunque ci si mette in cammino alla ricerca del toro. Così a un certo punto del percorso si sperimentano nuove forme di comprensione, e poi più distintamente si intuisce in quale direzione proseguire.

A questa fase di ricerca e orientamento segue la lotta vera e propria. E così deve essere nel cammino della consapevolezza, altrimenti si rimane in una dimensione superficiale. Nella tradizione zen si dice in questo caso che un praticante "puzza di zen", ossia parla per sentito dire di forme di comprensione di cui non ha esperienza diretta. Invece, a un certo punto occorre tuffarsi nel vuoto. *Hic Rhodus, hic salta*, come dicevano gli antichi. Bisogna dimostrare di saper saltare da un piede all'altro del colosso di Rodi, e non solo affermarlo. Per dimostrare di saper saltare – qui e ora –, il praticante deve affrontare le abitudini contratte nel passato, che si sono originate da attaccamento, odio e illusione. Solo così si affer-

ra, per così dire, il toro per le corna e si riesce a domarlo.

Le varie fasi della lotta sono documentate in modo articolato nella versione di Shubun; invece in quella di Kakuan sono condensate nel quarto dipinto. Il testo che lo accompagna però non lascia dubbi: ci vuole fatica. Alla fine, il pastore riesce a imporre al toro la sua disciplina, così come risulta dalla quinta icona. Fuor di metafora, si comprende allora un messaggio positivo: per quanto sia impegnativa la lotta, il ricercatore spirituale può accedere alla natura profonda dell'essere. A tal scopo risulta di fondamentale importanza la formazione di un abito mentale che preservi il praticante dal ricadere nelle cattive abitudini acquisite. Il rapporto personale con i Maestri e con la comunità di pratica sorregge lo sforzo meditativo individuale, ma in fin dei conti nessuno può respirare al posto di un altro; e, in maniera analoga, la disciplina della mente deve maturare dall'interno. Che il toro segua docilmente il pastore, significa dunque che in questo stadio della pratica si è stabilita una *forma mentis* più aperta e rilassata, su cui poter continuare a lavorare. Lo si può vedere simbolicamente nel sesto dipinto, che raffigura il pastore mentre fa ritorno a casa in groppa al toro suonando il flauto. È un'immagine di armonia: del pastore con se stesso, con il toro e con il mondo circostante. Il disagio con cui si apre la storia è ormai superato: ansie e paure appartengono al passato e nel presente le energie possono essere investite in una celebrazione creativa della vita.

Si inizia a questo punto una terza e ultima

fase, come ci conferma il fatto che non c'è più traccia del toro nelle ultime quattro immagini. Nella settima il pastore attende alle cose della vita quotidiana in una semplice dimora, e si comprende che per il praticante giunto a questo punto del suo itinerario non c'è più differenza tra realtà ultima e realtà ordinaria, tra Assoluto e relativo. In effetti, il training nello zen riserva largo spazio all'attività fisica e al lavoro: si apprende a incarnare l'Assoluto essendo pienamente nel corpo, ad esempio nei lavori dei campi, in cucina o anche nel dar da mangiare alle galline. Si può ricordare a questo proposito il caso di quel discepolo che va dal Maestro a chiedere cosa sia la natura di Buddha; il Maestro non si lascia chiudere in un discorso definitorio, che tra l'altro sarebbe taoisticamente impossibile; e per tutta risposta, chiede al discepolo se abbia fatto colazione. Il discepolo annuisce, e il Maestro allora – veloce come un fulmine – gli dice: “E allora va in cucina a lavare la tua ciotola!”. La risposta del Maestro è soltanto in apparenza illogica. Il Maestro risponde a una domanda intellettualistica mostrando in modo brusco, ma con compassione, quell'Assoluto che egli stesso ha realizzato ed esorta il discepolo a vivere la vita quotidiana come pratica di meditazione. Ecco perché in questa terza fase dell'itinerario di formazione zen non ci sono più tracce del toro: il praticante si lascia prendere dalla vita quotidiana e manifesta in essa la sua comprensione, senza né ego né turbamenti. Per così dire, egli è compreso nella vita e al tempo stesso distaccato. In modo del tutto coerente segue poi un di-

pinto, l'ottavo della serie, che raffigura un cerchio vuoto. Si noti che la maggior parte delle versioni del ciclo si chiude con l'immagine del Vuoto che tutto assorbe, e questo a prescindere dal numero di dipinti. Si sarebbe portati a concludere che il *satori*, o mente senza limiti, sia il culmine di una parabola ascendente, che si origina dallo smarrimento, si allarga attraverso lotta con il toro e si conclude con l'illuminazione, concepita alla maniera di un paradiso buddhista. Ma questa visione non è corretta: essa è frutto di una precomprensione che corrisponde alle strutture mentali della cultura occidentale, formatesi attraverso più di venti secoli di platonismo e cristianesimo (che per Nietzsche altro non era se non platonismo volgarizzato), la stessa che – per citare un altro esempio – porta a chiamare il Dalai Lama “Sua Santità”. Ora, l'ottimo Dalai Lama è il prestigioso capo politico in esilio di una nazione invasa da eserciti nemici, e in quanto tale è degno dei massimi onori; ma quanto a santità - dal punto di vista dello zen -, non è più santo di un filo d'erba o dello sterco d'animale o di una motocicletta rotta. E questo punto di vista rappresenta l'esatto contrario della concezione platonico-cristiana, in cui il Santo, così come il Logos, è posto in alto e separato da ciò che è imperfetto, sensibile e impuro. Quest'ultima concezione tende ad attribuire un carattere ascendente all'esperienza mistica poiché ritiene che essa aspiri a una dimensione ideale, pura, “logica”, che appartiene a un ordine di realtà trascendente. La concezione zen della mente non è così, e meglio sarebbe lasciare andare queste nozioni

di alto e basso: il cerchio vuoto allude infatti ad una comprensione diretta, non-dualistica della realtà, che risolve ogni illusoria opposizione di categorie astratte. Questo risulta appunto già nella settima immagine: qui la comprensione dell'Assoluto si manifesta bandando alle faccende della vita quotidiana con libertà interiore e naturale spontaneità. Poi, il cerchio vuoto indica simbolicamente la natura vuota del Sé, che però va dimostrata in concreto nelle innumerevoli circostanze della vita quotidiana.

Come accennato, nella versione di Kakuan e Gion seguono altre due immagini. Nel nono dipinto è tratteggiato un albero in fiore, mentre nel decimo riconosciamo il pastore, che rientra da bodhisattva nel mercato del mondo e aiuta chi è sulla via. Qual è il senso di queste immagini conclusive? Ueda Shizuteru, l'ultimo grande rappresentante della scuola di Kyoto, ha scritto che le ultime tre immagini vanno lette come un tutto: infatti esse "si compenetrano a vicenda e mostrano in una sola connessione il movimento del sé senza sé, che disegna un invisibile circolo e-sistenziale, nulla/natura/io-tu." (Ueda 2006: 228) In altri termini, Ueda ritiene che l'ottava, la nona e la decima immagine parlino della stessa cosa, ossia del Vuoto, colto da tre punti di vista diversi: l'Assoluto, la natura, la società. La triade finale renderebbe dunque comprensibile una condizione articolata e al tempo stesso unitaria: il risveglio alla realtà. Rispetto a questa interpretazione, penso che convenga parlare più precisamente di un terzo momento strutturale, che segue il momento della lotta

e include anche il settimo dipinto. In altri termini, le ultime quattro immagini si riferiscono a una nuova fase della pratica e della vita, che ha inizio quando il toro è affrontato e domato; allora si può vivere in pace con se stessi in semplicità e compiere in modo non-dualistico ogni piccolo atto della vita quotidiana. Si origina di qui una diversa comprensione della natura e dello scambio sociale.

Vengo al nono dipinto. Al centro della scena si trova un albero in piena vegetazione. In alcune interpretazioni pittoriche l'attenzione cade sul fogliame, in altre sull'albero intero; alle volte l'albero si trova presso la riva di un fiume, altre volte albero e fiume sono parte di un più ampio scenario formato da colline ondulate. Nella forma più ampia è raffigurato un paesaggio naturale rigoglioso, in quella più ristretta viene colto l'essenziale, ossia il processo vegetativo, la crescita del "verde" cui corrisponde il fluire del fiume. Come va intesa questa immagine? Viene in mente per prima cosa che qui si suggerisca il vissuto "fresco" di bellezza che sorge da sé nel rapporto diretto con la natura. Ma certo non può trattarsi di un'esperienza estetica concepita in modo dualistico, ossia assumendo un soggetto egocentrico che fruisca di un oggetto bello che gli graviti intorno; se così fosse, non ci sarebbe motivo di includere l'immagine dell'albero o del panorama verdeggiante nella serie dei *Tōri zen*, tanto più che essa si trova in un punto della narrazione che presuppone l'avvenuta realizzazione dell'Assoluto nel relativo. Come si deve intendere allora la relazione tra l'albero in fiore e l'itinerario del ricercatore spirituale

che abbia già domato il toro della realtà ultima? Possiamo forse dire che qui si accenna a un diverso tipo di godimento estetico, reso possibile dall'esperienza mistica?

Partiamo da un detto molto noto nella pratica dello zen. Si dice che all'inizio del cammino spirituale le montagne siano montagne e i fiumi siano fiumi; poi però, a un certo punto dell'itinerario, le montagne non sono più montagne e i fiumi non sono più fiumi, e infine montagne e fiumi tornano a essere montagne e fiumi. Questo modo di dire esprime in modo paradossale la trasformazione che avviene nel corso della pratica. Da un punto di vista strutturale, la possiamo intendere così: prima di iniziare un percorso di trasformazione siamo tutti immersi in un orizzonte culturale e partecipiamo di un determinato senso comune; le cose risultano perlopiù già sempre comprese e si sa o si apprende a farne un buon uso: le montagne sono montagne, gli alberi, alberi. Ma questa precomprensione pratica della vita non è statica e può sempre essere messa in crisi da eventi esterni o interni. Si intendono qui momenti di difettività ed estraniamento a se stessi quali risultano ad esempio da eventi di vita come vecchiaia, malattia e morte (i tre grandi messaggeri, come aveva detto lo stesso Buddha Shakyamuni). Senonché, proprio l'insoddisfazione rappresenta un canale privilegiato per iniziare un cammino spirituale: *dukkha*, il disagio esistenziale, motiva ad andare a guardare con i propri occhi. In questo senso Thich Nhat Hahn usa dire - parafrasando un noto spot pubblicitario -: "no fango, no loto". Alla stessa maniera, la narra-

zione dei *Tori zen* lascia intendere che la fase di disagio esistenziale è la porta che può condurre a una nuova consapevolezza. Certo, tocca lottare, e l'esito non è scontato. Il toro-minotauro non si arrende facilmente. Anzi. Ma se si stabilisce una mente meditativa, si trascende l'ego con le sue paure e i suoi attaccamenti: proprio in questo consiste l'esito positivo della lotta. Così, osservando il mondo del relativo e della sofferenza dal punto di vista dell'Assoluto, le montagne cessano di essere montagne e i fiumi cessano di essere fiumi. Questa visione profonda va in controtendenza rispetto al senso comune: nella condizione ordinaria della mente assumiamo infatti l'ego e i suoi attaccamenti come punto di riferimento assoluto. Ma così non ci avvediamo che la realtà viene percepita attraverso lenti prismatiche che distorcono l'esperienza: ora tendiamo a vedere le cose dove non ci sono, ora a non vederle dove ci sono; ora gli oggetti appaiono vantaggiosi e desiderabili, ora svantaggiosi e da evitare; mai comprendiamo la natura in sé. Realizzare il Vuoto vuol dire invece guardare le cose per quello che sono, realizzare la loro natura impermanente.

La nona immagine del ciclo dei *Tori zen* secondo me va inquadrata in questo contesto. Essa suggerisce qualcosa di noto a tutti come la bellezza della natura. Ma nell'esperienza estetica, così come la intendiamo nel senso comune, c'è un soggetto che prova piacere per le qualità di un oggetto bello, che può essere una giornata, un paesaggio, il proprio partner; invece il nono quadro ha di mira quella dimensione più profonda in cui la separazio-

ne tra soggetto e oggetto è scomparsa. Già mistici, poeti e filosofi accennano al fatto che l'esperienza estetica confina con una sorta di vissuto estatico in cui il soggetto si dissolve. Il fenomeno è noto: basti pensare a quelle giornate assolate in cui il tempo sembra fermarsi e l'ego si sfilaccia nel guardare radi cirri disegnati all'orizzonte. Si sperimenta la bellezza, ma anche qualcos'altro: il divenire uno con la bellezza naturale. Lo psicologo Abraham Maslow parla al riguardo di "esperienze di picco" (*peak experiences*), in cui la prospettiva del piccolo ego, con tutte le sue ansie per il guadagno e la perdita, si dissolve e si fa largo un senso di meraviglia e una più vasta comprensione della vita. Qualcosa di simile era già stato messo in luce da diversi filosofi moderni: basti pensare a Giordano Bruno, che accenna alla perdita della forma individuale reinterpretando il mito di Atteone e Diana. Secondo questo mito, il cacciatore Atteone osservò nuda la dea della caccia, che per vendetta lo trasformò in cervo e lo fece divorare dai cani. Bruno intendeva dire che la ricerca umana dell'infinito culmina nel diventare uno con l'infinità della natura: Atteone ha visto la dea nuda al bagno (fuor di metafora: è penetrato nell'infinità della natura), e l'unico sbocco possibile della vicenda per lui sta nel perdere la forma individuale, ovvero – come potremmo dire – nel raggiungere una più profonda forma di individuazione non centrata sull'ego. Ma proprio a questo allude l'immagine dell'albero in piena vegetazione nei *Tōri zen*: essa rimanda alla natura vuota del Sé, ossia a quella vita infinita che noi stessi siamo. Chi

abbia maturato questo livello non-egocentrico di comprensione della natura, troverà in un albero lungo un sentiero, nell'acqua che scorre, o nel sorriso di un bimbo occasioni in cui riconoscere l'unità della vita e sprofondare nella sua insondabile bellezza. Qui c'è qualcosa di affine all'esperienza estetica e all'esperienza "di picco", ma la differenza sostanziale sta nel fatto che la comprensione della natura non è frutto del caso; parliamo piuttosto del risultato di un itinerario meditativo attraverso cui si apprende a dimorare liberamente nel Vuoto e a riconoscere l'infinito e la bellezza nell'impermanenza del mondo. Questa forma non-dualistica di esperienza – come è ovvio – non sostituisce la comprensione pratica, ma la arricchisce di un nuovo senso, più lieve e giocoso. C'è qui una riconciliazione con la realtà quotidiana e con le meraviglie della vita, che non è un realismo naïf, ma rivela una saggezza che è passata attraverso lo smarrimento e il superamento dell'attaccamento all'ego. Ora le montagne tornano a essere montagne e i fiumi, fiumi; ma nel modo in cui li sperimentiamo qualcosa è cambiato. In modo analogo possiamo guardare anche al decimo dipinto. Vediamo il pastore che fa ritorno nel mondo: egli assume ora le sembianze del monaco Hotei (cinese: Budaï), una figura molto amata nell'iconografia buddhista e più in generale asiatica. Calvo, sorridente e abbondante, il monaco porta con sé un bastone e un grande sacco, in cui – come vuole la tradizione – finiscono le ansie e le preoccupazioni di quelli che incontra. Il testo ci dice che il pastore/Hotei entra nel villaggio a

mani aperte. Egli vive libero da monaco itinerante con solo indosso vecchie pezze; non ha poteri magici, eppure ovunque arrivi, porta buon umore e letizia. Come va inteso questo richiamo a una ben nota tradizione iconografica con cui si concludono i *Tōri zen*?

È chiaro che qui viene affermato l'ideale mahayanico del bodhisattva, che preferisce aiutare gli altri che sono sul cammino piuttosto che ottenere per sé la liberazione finale. Ma considerando l'intero andamento della storia e i testi, possiamo articolarne meglio il significato.

Il decimo dipinto è l'ultimo del terzo momento strutturale, che – come si ricorderà – non è più incentrato sul toro e indica diverse possibilità di manifestare l'assoluto nel relativo. Ricordiamo che nel settimo dipinto il pastore attende alla vita quotidiana in una semplice dimora. Egli basta a se stesso e realizza nelle attività più umili la libera spontaneità della mente. Ma – viene da pensare – proprio perché egli basta a se stesso ed è in armonia con se stesso, può anche andare in giro realmente libero e incontrare gli altri nel gran mercato del mondo. A ciascuno è in grado di donare qualcosa, e in questo senso rappresenta l'esatto opposto degli illiberali - come li chiamava Aristotele, usando un termine che suggeriva un misto di avidità, grettezza, arroganza e schiavitù morale -, i quali non sono di beneficio a nessuno, neanche a loro stessi. Il pastore/bodhisattva è di beneficio a tutti, e non teme di dissipare le proprie ricchezze perché non ha nulla di suo, non è attaccato a nulla e attinge a una fonte inesauribile. Il dipinto e i

testi a corredo lasciano intendere che egli agisce seguendo una giocosa e libera naturalezza più che le norme socialmente riconosciute. Come il saggio taoista, con il quale condivide la prorompente spontaneità, il pastore/bodhisattva sa stare fermo e sa muoversi per il mondo, sa bastare a se stesso e sa aiutare gli altri, senza discriminare. Egli è come un alchimista che trasforma ansie in buon umore e benefici. Può riuscire in questa sorta di magia naturale perché riconosce nell'altro un altro se stesso, e in entrambi due attori dell'assoluto sulla grande scena del mondo. Potremmo dire che si propone qui un ideale di generosa grandezza d'animo (*dai-shin*, 大心), che è la somma virtù, propria di chi fonda il suo essere nel relativo su una mente senza limiti. Il decimo dipinto è al tempo stesso l'esito di tutta la vicenda. Essa si è iniziata tra disagio e smarrimento e si conclude con la Maestria nell'arte della vita: la realizzazione di una mente al tempo stesso solida e fluida che sa farsi carico di chi è in cerca della propria via. Come è stato possibile un tale ribaltamento nell'esperienza del mondo? La risposta è semplice a dirsi: basta afferrare il toro per le corna. Prima, però, uno deve addentrarsi nell'antro del Minotauro...